Grandes escritores latinoamericanos

27 José Lezama Lima



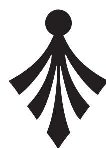
Colegio Nacional de Buenos Aires

Página/12





"Pareja en la pradera" (1938) de René Portocarrero (La Habana, 1912- 1986), pintor del grupo Orígenes. *Con un tratamiento no realista, casi "ingenuo", busca la precisión de las figuras en primer plano, que se contrapone a la fuga de los árboles hacia el infinito; se cruzan además el ámbito eglógico y los rostros acriollados con la promesa de un paraíso. El lazo amoroso intuido evoca los versos de "Una oscura pradera me convida" de Lezama Lima, donde la poesía –como la mirada del hombre en la pintura– incita al poeta a su realización*



Dirección general: Hugo Soriani

Directora de colecciones de historia
de *Página/12*: Profesora Aurora Ravina

Departamento de Castellano y Literatura
Colegio Nacional de Buenos Aires
Universidad de Buenos Aires

Directora:
Prof. Silvina Marsimian
Redactoras:
Prof. Marcela Grosso
Prof. Silvina Marsimian

Colaboración Especial:
Susana Cella

Auxiliares de Investigación:
Prof. Karin Grammatico y Prof. Sergio Galiana
Consultas y comentarios: *literatura@cnba.uba.ar*

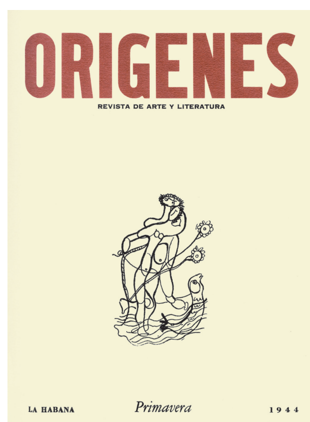
ISBN 10: 987-503-431-2
ISBN 13: 978-987-503-431-0

José Lezama Lima



LA ESCENA AMERICANA

"Aquí estoy en mi sillón, condenado a la quietud, ya peregrino inmóvil para siempre. Mi único carruaje es la imaginación, pero no a secas: la mía tiene ojos de lince. Son ya pocos los años que me quedan para sentir el terrible encontronazo del más allá. Pero a todo sobreviví y he de sobrevivir también a la muerte. Heidegger sostiene que el hombre es un ser para la muerte; todo poeta, sin embargo, crea la resurrección, entona ante la muerte un hurra victorioso", dice, en una suerte de autorretrato, José Lezama Lima, cuyo poemario *La fijeza* (1949) inicia –según Octavio Paz– la *post-vanguardia* en la lírica hispanoamericana, es decir, un movimiento asistemático que se rebela contra el esquematismo en el que había derivado la vanguardia de los años '20. Faro de la actividad cultural cubana, entre las décadas del '40 y del '50 dirigió el grupo *Orígenes*; su "Revista de arte y literatura" (40 números entre 1944 y 1956) se distanció de la *Revista de Avance* (1927-1930), órgano de Juan Marinello, Jorge Mañach y Alejo Carpentier entre otros, que había liderado el período de renovación estética y compromiso político frente a la dictadura de Gerardo Machado (1925-1933) y configurado rasgos de identidad nacional. Por su parte, *Orígenes* –financiada por el crítico y traductor José Rodríguez Feo–, que surgió signada por la pronunciada crisis neocolonial durante el gobierno de Fulgencio Batista y el desencanto por los vicios de la Cuba republicana, y se prolongó hasta el comienzo de la guerrilla en Sierra Maestra, no planteó un enfrentamiento con generaciones anteriores ni se hizo eco inmediato de las contingencias de la vida social. No quiso "avanzar" sino bucear en los "orígenes" y "nacer de nuevo", propugnar el "despertar" de lo poético: "*Orígenes* es algo más que una generación literaria o artística, es un estado organizado frente al tiempo. (...) un estado de concurrencia" –señala Lezama en el nº 31–, que implica diversidad de criterios de escritores, pintores, traductores, músicos con una tendencia a la universalidad de la cultura, más atentos a la calidad estética que a las demandas de la política. Las portadas fueron dibujadas por los pintores del grupo, como los cubanos Mariano Rodríguez, René Portocarrero o Wilfredo Lam y otros, extranjeros, como Rufino Tamayo o José C. Orozco y, entre sus muchos colaboradores, contó con Eliseo Diego, Cintio Vitier y Roberto Fernández Retamar, estos dos últimos, autores de libros paradigmáticos del grupo –*Diez poetas cubanos* (1948) y *La poesía contemporánea en Cuba* (1954), respectivamente–, publicados por *Ediciones Orígenes*, que llegó a imprimir 23 títulos. A pesar del manifiesto cosmopolitismo en la selección literaria –con el privilegio de la lírica–, la ecumenicidad en materia filosófica, la diversidad de traducciones –de T. S. Eliot o Albert Camus– y la introducción de escritores consagrados –como Juan Ramón Jiménez– o principiantes –como Carlos Fuentes–, *Orígenes* aseveró la vigencia de José Martí. Le dedicó un número homenaje (nº 33, 1953) –en el que participaron Cernuda, Aleixandre, Jorge Guillén, Gabriela Mistral–; el editorial de Lezama señala: "*Orígenes* reúne un grupo de escritores reverentes para las imágenes de Martí. Sorprende en su primera secularidad la viviente fertilidad de su fuerza como impulsión histórica, capaz de saltar las insuficiencias toscas de lo inmediato, para avizorarnos las cúpulas de los nuevos actos nacientes". El latinoamericanismo se continuó, por ejemplo, en un número dedicado a México; pero el pensamiento origenista –ni sectario ni militante ni polémico– resistió la necesidad de hacer perdurar rencores históricos respecto de Europa; a su vez, lejos de someterse a la cultura dominante, intentó un revisionismo que proponía, a través del pensamiento poético, una intelección más abarcadora; a partir de la consagración al arte del artista, la posibilidad de transformaciones en el campo social; con la lucha "en silencio" y de rigurosa factura, una nueva era confluyente.





Tapa del Nº1 de Orígenes. *El dibujo recrea una pareja, símbolo de lo germinativo*





Lezama Lima junto a Fernández Retamar y su esposa, Adelaida

VIDA DE ESCRITOR



José Lezama Lima nació el 19 de diciembre de 1910 en el campamento militar de Columbia, donde se desempeñaba el comandante de infantería José María Lezama Rodda. Dos muertes signaron su destino de escritor: a los ocho años pierde a su padre, que se entrenaba para marchar de guarnición a Europa con las tropas aliadas al finalizar la Primera Guerra Mundial. En su adultez, Lezama dirá que la ausencia paterna instaló en él "la presencia inmediata de la metáfora", y en Rosa Lima, su madre, la idea de que el varón debía contar la historia familiar. Hija de revolucionarios exiliados en Estados Unidos, esta criolla inculca en José y sus dos hermanas la tradición de los emigrados independentistas, entre los que se encuentra un abuelo amigo de José Martí. Estrechísimo es el vínculo materno con el niño, a causa del asma que lo obliga a prolongadas convalecencias y lecturas. El mandato "escribe, no dejes de escribir" parece coronarse en 1966 con *Paradiso*, la obra cumbre, cuyo fragmento inicial había aparecido en 1949 y que Lezama decide concluir tras la muerte de Rosa Lima, en 1964. "Todo lo que hice –confiesa en una entrevista– está dedicado a mi madre". En 1929 la familia, que hasta entonces ha vivido con la abuela, se muda a Trocadero 162, en La Habana vieja, donde Lezama permanecerá hasta su muerte, en 1976. Sólo en dos ocasiones abandona la ciudad para viajar, por breves lapsos, a México y Jamaica (1949 y 1950). Con el tiempo, la casa de la calle Trocadero se va transformando en una suerte de santuario para amigos y jóvenes poetas, que franquean las puertas custodiadas por Baldomera, su antigua niñera: allí los aguarda la figura obesa y monumental de Lezama, cigarro en mano, con sus dedos que dibujan en el aire y su charla cautivante, capaz de deshacer las fronteras entre lo erudito y lo popular, lo universal y lo cubano. "He sido un solitario que cultiva el diálogo con fanatismo", decía de sí mismo. En sus años de estudiante de Derecho participa del movimiento de protesta contra la dictadura machadista: "Ningún honor yo prefiero al que me gané para siempre en la mañana del 30 de septiembre de 1930... Al lado de la muerte (...) surgió la historia de la infinita posibilidad de la era republicana". Con la clausura de la universidad decretada por Machado y en medio de un panorama intelectual baldío, se entrega voluptuosamente a la lectura, hábito iniciado en su infancia en el Colegio Mimó –lee el *Quijote* a los nueve años– y en el Instituto de Bachillerato de La Habana. Privilegia los clásicos –Góngora, en un sitial privilegiado–, Mallarmé, Valéry, Rimbaud, Lautréamont y Marcel Proust; textos históricos, teológicos –estudiados con su amigo Ángel Gaztelu, poeta y más tarde sacerdote– y del misticismo oriental. Convencido de que la cultura es la gran influencia que recibe el hombre y que "un artista poderoso reinventa sus fuentes y sus influencias", practica audaces operaciones de lectura que lo llevan, por ejemplo, a inscribir sentencias de San Pablo, Juan Bautista Vico, Nicolás de Cusa o Pascal en su sistema poético, con un significado inédito. En tales casos, el horizonte está dado por su formación católica, a partir de cuyo discurso establece un vínculo entre poesía, palabra encarnada y resurrección.

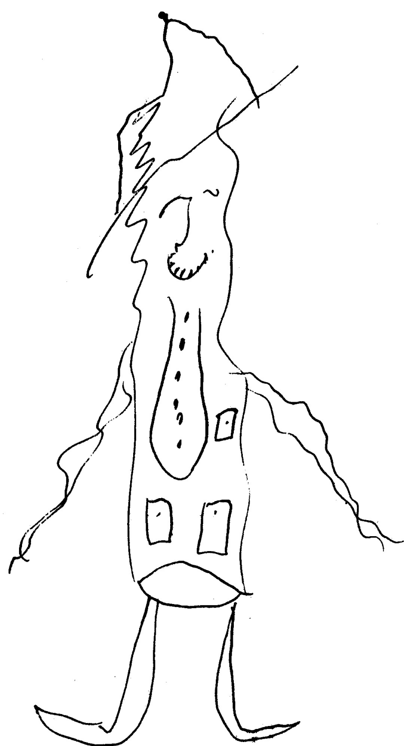
La llegada a La Habana, en 1936, de Juan Ramón Jiménez resulta estimulante. Lezama le dedica su "Coloquio con Juan Ramón Jiménez" y –frente a la dificultad de publicar libros– se aplica a la edición

de revistas: *Verbum* (1937), *Espuela de Plata* (1939-1941), *Nadie Parecía* (1942-1944). Todas ellas, surgidas al calor de la amistad más que por acuerdos programáticos, cristalizan en *Orígenes* (1944-56), experiencia coral que, al mismo tiempo, auspicia los estilos individuales, pese al notorio magisterio ejercido por Lezama a partir de su poema "Muerte de Narciso" (1937) y, particularmente, de *Enemigo rumor* (1941), poemario que conmueve la escena literaria: "Su originalidad era tan grande y los elementos que integraba (...) tan violentamente heterogéneos, que si aquello no se resolvía en un caos, tenía que engendrar un mundo. Esto último fue lo que sucedió", recuerda Cintio Vitier. Durante algunos años, comparte su quehacer literario con el ejercicio de la abogacía, en un bufete y en la cárcel del Castillo del Príncipe, en el Consejo Superior de Defensa Social, hasta que en 1945 –año en que publica los poemas *Aventuras sigilosas*– pasa a la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación. En adelante, el escritor alterna la lírica –*La fijeza*– con la prosa –los ensayos de *Analecta del reloj* (1953) y *La expresión americana* (1957)–. Cuando, a mediados de los '50, *Orígenes* deja de publicarse por desacuerdos entre sus directores, Lezama rechaza la subvención oficial ofrecida por un funcionario del dictador Fulgencio Batista: "Si anduvimos diez años con vuestra indiferencia, no nos regalen ahora, se lo suplicamos, el fruto fétido de su admiración". En 1959 suscribe el documento de intelectuales que adhieren al proceso revolucionario. "La Revolución cubana significa que todos los conjuros negativos han sido decapitados. (...) Comenzamos a vivir nuestros hechizos y el reinado de la imagen se entreabre en un tiempo absoluto", afirma en *La cantidad hechizada* (ensayos, 1970) antes de invocar al "ángel de la jiribilla" que concretiza la "fabulosa resistencia de la familia cubana". En adelante, se desempeña como director de Literatura y Publicaciones de la Dirección General de Cultura, Delegado al I Congreso de Escritores y Artistas Cubanos, vicepresidente (junto con otros seis) de la Unión de Escritores y Artistas, investigador y asesor del Instituto de Literatura y Lingüística, asesor de Casa de las Américas. Tras el durísimo golpe que significa la muerte de su madre, contrae matrimonio con María Luisa Bautista, su secretaria, encargada de tipear las cuartillas manuscritas con letra menuda de los textos por venir: entre otros, *Dador* (poesía, 1969), *Fragmentos a su imán* (poesía) y *Oppiano Licario* –continuación de *Paradiso*–, los dos últimos títulos publicados póstumamente, en 1977. El retiro por tres semanas de las librerías, en 1966, de la primera edición de *Paradiso*, el confinamiento de su autor en los últimos años y, sobre todo, el contenido de algunas de las cartas personales seleccionadas –de modo arbitrario, en opinión de muchos– y publicadas por su hermana Eloísa en Puerto Rico, dieron motivo para que sectores anticastristas lo presentaran como una víctima o un presunto disidente del régimen revolucionario, el que supuestamente vedaba su salida de la isla. Esta versión vacila ante el testimonio de quienes lo acompañaron hasta el final –Vitier y Manuel Pereira, entre otros–: la fobia declarada del escritor a los viajes y la postración por el asma y la obesidad explican su encierro; la censura inicial de *Paradiso*, decidida por un funcionario "de poca monta", fue rápidamente revertida, y el propio Lezama reconocía que la revolución había posibilitado la publicación de una obra tan voluminosa. En cuanto a aquellas cartas en las que reclama a sus hermanas –que habían emigrado de la isla– el envío de drogas para el asma o manifiesta su angustia por la fractura del grupo familiar, Lezama padeció como todo cubano –sostienen sus amigos– el bloqueo impuesto por Estados Unidos. "No concibo otra cosa que ser cubano..., no podría escribir fuera de Cuba", declara en una de estas cartas. Y acaso su afincamiento en la casa de la calle Trocadero haya sido la prueba máxima de su empecinada cubanía, poéticamente plasmada en los versos de su epitafio: "La mar violeta añora/ el nacimiento de los dioses/ ya que nacer es aquí/ una fiesta innombrable" ("Noche insular: Jardines invisibles").





La Habana Vieja. Se observan los edificios del Capitolio y el Gran Teatro





Dibujo realizado por Lezama en el dorso de la hoja 5 del manuscrito del capítulo IX de Paradiso

LAS LLAVES DEL *PARADISO*

El hecho de que Cuba y sus artistas quedaran aislados del resto de Latinoamérica y del mundo después de la revolución o la renuencia de Lezama Lima a convertirse en escritor oficialista explican en parte la poca difusión de su obra ensayística y poética. Otra causa podría estar condensada en la opinión de Mañach –de la vanguardista *Revista de Avance*–, a propósito de la publicación de *La fijeza* de Lezama, que dio comienzo a una polémica más extensa con el grupo *Orígenes* en diarios y revistas de La Habana en 1949: "Créame, Lezama, que es muy vivo el pesar que me produce (...) el ver que tanto talento literario de primer orden se esté frustrando para la gloria de nuestras letras y la edificación espiritual de nuestro medio, con semejantes ensimismamientos. Cierto es que nosotros abrimos esa vía (...); pero fue para apartarnos de la letra muerta o gastada y posibilitar el acceso a nuevos paisajes de expresión y de comunicación, no para que la poesía se nos fuera a encerrar en criptas". Lezama, acusado de ser un poeta "oscuro", le responde que el arte y la filosofía contemporáneos son precisamente solidarios al desafío que representa una escritura "contra el lenguaje o situaciones ya enquistadas por un tratamiento burgués", que es la "mayor fruición de un intelecto voluptuoso"; este sabe que la opacidad del lenguaje no limita su comunicabilidad; por el contrario, multiplica su capacidad expresiva. Obra de larga concepción –un primer capítulo concebido en momentos prerrevolucionarios y publicado en *Orígenes* (1949); como novela, editada en 1966, cuando la revolución ya está configurada–, *Paradiso* lleva hasta el paroxismo la ruptura con un lector afianzado en códigos preconcebidos. La primera discusión que suscita es la que atañe al género: Julio Cortázar, uno de los pocos entusiastas divulgadores del escritor cubano –junto a Octavio Paz y Vargas Llosa–, sostiene que "*Paradiso*, novela que es también un tratado hermético, una poética y la poesía que de ella resulta, encontrará dificultosamente a sus lectores: ¿dónde empieza la novela, dónde cesa el poema, qué significa esa antropología imbricada en una mántica que es también un folklore tropical que es también una crónica de familia?" ("Para llegar a Lezama Lima", *La vuelta al día en ochenta mundos*, 1967). El autor de *Rayuela* (1963) –otro relato como *Paradiso*, en el que la búsqueda del personaje protagonista adopta la forma de un viaje iniciático– acuerda con Lezama en la formulación de un nuevo modelo novelístico donde lo narrativo coexiste con lo poético, en el que el desarrollo lineal de la trama cede ante la manifestación coagulada e imprevisible de experiencias vividas ("Teoría del túnel", 1947). En efecto, si existe un hilo conductor en *Paradiso*, estaría relacionado con la vida de José Cemí: la novela se abre con una primera escena en que se lo muestra como un niño enfermo de ronchas y jadeo de asma sobre cuyo cuerpo caen gotas de esperma que le posibilitan una recuperación milagrosa; continúa con la historia de su familia y sus amistades, hasta la última escena, en que asiste al velatorio de Oppiano Licario, su *alter-ego* y maestro, quien –si bien muere– vive integrado en el ritmo de la palabra poética que ha conquistado Cemí a lo largo de un complejo proceso de formación. Pero la secuencia narrativa pierde fuerza cuando deriva en una multiplicidad de episodios morosos o independientes –por caso, el capítulo XII que intercala un extenso relato ajeno al protagonista– y en la medida en que, en los dos últimos capítulos, coloca en un segundo plano a Cemí y en el centro la figura insoslayable de Licario, a cuyo secreto el lector accede en una futura e inconclusa novela que llevó su nombre. Por otra parte, al tiempo que *Paradiso* organiza un montaje costumbrista con la descripción minuciosa de La Habana y de las familias cubanas bur-

guesas de fines del siglo XIX y principios del XX y alcanza el efecto de realidad, por ejemplo, al evocar la manifestación estudiantil universitaria de 1930 (capítulo IX) –en la que el propio Lezama había participado a los 19 años–, se advierte simultáneamente el valor simbólico de los personajes, quienes se expresan en un lenguaje mayormente poético sin las variantes según su condición social, cultural o generacional. Puede concedérsele al autor, de todas maneras, que *Paradiso* signifique la configuración de una *summa* poético-intelectual al estilo medieval, en que quedan comprendidos tres estadios de José Cemí que ofrecen unidad al conjunto: su ubicación y desarrollo dentro de la placenta familiar; su apertura al mundo, cifrada en la amistad con Fronesis y Foción; y, preparado el personaje para cumplir con su vocación artística, su encuentro con Oppiano Licario –una figura arquetípica asociada al conocimiento infinito– y su compromiso con la poesía como discurso en el que quedan imbricados los complementarios en una suerte de unidad promisoria. Lezama enuncia en su texto –según Noé Jitrik– la "idea órfica del viaje a través del conocimiento por medio de la poesía. (...) Poder de la poesía, como complejo discursivo, de producirse a sí mismo –continuar– por medio de la imagen y la metáfora". La poesía, lejos de sucumbir en la muerte –pero no negándola– equivale a la resurrección; se homologa al recobrado paraíso o mejor es su expresión; es decir, la posibilidad que tiene el hombre "iniciado" de conquistar la eternidad.



Título de Paradiso *de puño y letra del autor*

Lo que a la vez atrajo y escandalizó de *Paradiso* en tiempos de su primera publicación fue la *ceremonia fálica* que celebraba sobre todo el capítulo VIII, consistente en la exaltación del miembro viril en variedad de nombres: "gladio", "atributo germinativo tronitonante", "dolmen fálico", "aguijón", "vela mayor encendida por una ánima muy pecadora", en su asociación al "árbol de la vida" a lo largo de la novela, y la presentación del laberinto erótico en el goce de los contrarios pero también como "revés" de la naturaleza, la homosexualidad. Los juegos eróticos de adolescentes, que no atienden a lo que la ley social o religiosa marcan como la norma y que disfrutan inocentemente de la voluptuosidad de los sentidos, pueden relacionarse con la noción platónica de Eros, que implica la ascensión a la idea de Belleza y, por lo tanto, al Bien y la Sabiduría. En el erotismo abierto e integrador nace –para Lezama– la poesía, que es fecundación no para la muerte sino para la resurrección. El "infierno" erótico, en el que reinan la mezcla y la exorbitancia, se torna epifanía, palabra reveladora: "Se cerró la puerta del aula, Cemí la miró de arriba abajo como un Polifemo beodo que le saliese al encuentro para impedirle seguir tratando esas cuestiones dentro de la tradición goethiana de una 'precisa fantasía perspectiva', que era casi la manera como el *intellegere* se abrazaba con su Eros, deseoso fanatismo de conocimiento que era la sombra del árbol de la vida no en las antípodas del árbol del conocimiento, sino en la sombra que une el cielo silencioso de los taoístas con el verbo que fecunda la ciudad como sobrenaturaleza". En esta novela-poema, en la que la superposición de "múltiples sedimentos, que connotan los saberes más diversos, (...) afloran y enfrentan sus texturas" –como señala Severo Sarduy–, donde su "disparidad" es manifestación de lo cubano "como adición y sorpresa de lo heterogéneo yuxtapuesto", de "lo fortuito", de la hipérbole, del espiralado cruce de códigos diversos en torrentes verbales, se deja adivinar un universo que coincide con el barroco en la asimilación de todos los elementos en un conjunto abigarrado, que despunta en fragmentos luminosos y en zonas de opaco remanso. En el goce erótico con el lenguaje –fuente gnoseológica–, que lo retorna al tiempo de una inocencia primera, Lezama encuentra una llave y su destino: "Me fue concedido saber que la niñez era un estado repetible por instantes, por eso decidí prolongarla, hacer poesía. Más viejo significa más sabio; más sabios, que somos más niños. Viejo sabio niño era el nombre de Laotsé".

"Una obra así [como *Paradiso*] no se *lee*; se la consulta, se avanza por ella línea a línea, jugo a jugo, en una participación intelectual y sensible tan tensa y vehemente como la que desde esas líneas y esos jugos nos busca y nos revela". Julio Cortázar

Latinoamérica: historia, cultura e identidad

La trama de lenguas y culturas diversas en una tierra mestiza y las alternativas entre regionalismo y universalismo orientaron la escritura vanguardista, que acumuló reflexiones sobre la identidad americana: el viaje, el exilio, el arraigo o desarraigo, la evasión a través de la imaginación, la transculturación, simbiosis y sincretismos ya habían constituido temas recurrentes de la narrativa latinoamericana desde el siglo XIX y también del ensayo, que por su parte construyó un camino de indagación de los "orígenes" y su proyección en la contemporaneidad hasta bien avanzado el siglo XX. A la obra ensayística de Sarmiento, Martí, Rodó, Vasconcelos, Reyes, Mariátegui, Martínez Estrada, Borges, Zea, Paz, Fernández Retamar, entre otros, Lezama Lima sumó un capítulo con renovadas perspectivas alrededor de la *imago* del hombre americano. Las cinco conferencias pronunciadas en el Centro de Altos Estudios del Instituto Nacional de Cultura de La Habana, en 1957, y editadas en conjunto con el título *La expresión americana,* ofrecieron una mirada crítica respecto de la existencia de un modelo cultural específico en el nuevo continente y su caracterización. La definición de América como mestiza racial o cultural –definitivamente instalada en la década del '40– es sostenida por Lezama aunque con matices. En *Coloquio con Juan Ramón Jiménez*, y tal vez como una reacción a los excesos del folclorismo en la obra de algunos poetas afrocubanos difundidos por entonces, un primer Lezama habla de las prácticas literarias "mestizas" como "un eclecticismo artístico que no podrá existir jamás", una postura "disociativa" que "nos obliga a retrotraernos a la solución de la sangre, al feudalismo de la sensibilidad" frente "a las precisiones del espíritu". En *La expresión americana*, en cambio, parece acercarse a la formulación de Martí o de Carpentier: la noción de "protoplasma incorporativo", que enarbola en el último ensayo –"Sumas críticas del americano"–, se asimila a la tesis de la transculturación: "[Gershwin] había recibido mediatizadas influencias occidentales, el pianismo de Liszt, el sinfonismo diluido de Tchaikovsky, los experimentalistas de la primera guerra mundial, el primer Honneger de la *Locomotora,* pero el volver al mundo popular de su país sobre su formación primera, fue suficiente para que en *Porgy and Bess*, o en algunas de sus magníficas canciones, como en *La tristeza del lunes*, expresase cabalmente su macrocosmo. La sirena de su *Rapsodia* forma parte de los laboratorios de física acústica de los experimentalistas, pero las síncopas de raíz popular de la era del *jazz*, la nostalgia de los *Spirituals* fueron suficientes para que organizase su plenitud por encima de sus influencias negativas". Es decir, el compositor norteamericano armoniza elementos locales de raíz popular con los correspondientes a la música clásica y el experimentalismo de la vanguardia. Como se advierte en la cita, la noción de "América mestiza" de Lezama es más abarcadora que la de sus antecesores o contemporáneos: incluye a los EE.UU. De esta manera, deja explícita la tesis no solo de la unidad de un proceso cultural común en el continente sino además la que refiere a una unidad geográfica, sintetizada en la *naturaleza* que singulariza a América, y a una unidad histórica de sus países desde su fundación. Para Lezama, América se yergue como un objeto problemático que, por su misma resistencia, incita al conocimiento, pero no al conocimiento que conduce a descifrar el "ser" o el "origen" americanos –muy al uso en la época–, sino el que lleva a reconocer la "forma en devenir" de un "paisaje"; entendiendo por "paisaje", "diálogo, reducción de la naturaleza puesta a la altura del hombre"; "la naturaleza amigada al hombre" y, por lo tanto, extensible a la noción de "cultura". Descubrir América por parte del sujeto cognoscente –que Lezama denomina *sujeto metafórico*– es entender las transformaciones de la cultura para poder establecer una visión histórica que será útil si pone en relación diversas culturas entre sí, como una suerte de "urdimbre" desplegada por la imaginación; pero estéril, si solo observa que una cultura es repetición de otra (este último es el caso de la teoría de las constantes artísticas de Eugenio D'Ors, citado por Lezama): "Sólo lo difícil es estimulante; sólo la resistencia que nos reta es capaz de enarcar, suscitar y mantener nuestra potencia de conocimiento, pero, en realidad, ¿qué es

lo difícil? ¿lo sumergido, tan sólo, en las maternales aguas de lo oscuro? ¿lo originario sin causalidad, antítesis o logos? Es la forma en devenir en que un paisaje va hacia un sentido, una interpretación o una sencilla hermenéutica, para ir después hacia su reconstrucción, que es en definitiva lo que marca su eficacia o desuso, su fuerza ordenancista o su apagado eco, que es su visión histórica" ("I, Mitos y cansancio clásico"). Lezama se inclina por el abandono de la causalidad del historicismo y la posibilidad evolutiva de la cultura y prefiere –según Irlemar Chiampi– "adquirir una visión histórica de ese devenir, mediante el contrapunto o 'tejido entregado por la imagen'". Así pone en contrapunto el *Primero Sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz con el *Discurso del método* de Descartes y el *Ars magna lucis et umbrae* del jesuita Kircher, las *Soledades* de Góngora, los *Sonetos a Orfeo* de Rilke, el *Narciso* de Valéry y los poemas del mexicano José Gorostiza ("II, La curiosidad barroca"). El contrapunto radica en el movimiento "para adelante y para atrás en el tiempo, en busca de analogías que revelen el devenir", niega la similitud y la repetición y organiza una "red de imágenes" que forma la "Imagen" (en el ensayo "Las imágenes posibles", 1948). En distintos momentos de una cultura o sociedad domina esa "potencialidad de imágenes" o cierto tipo de imaginación que Lezama denomina "era imaginaria" (*Las eras imaginarias*); la era imaginaria trasciende la propia cultura y sociedad y se proyecta en otras que le siguen; de ahí que pueda pensarse que América reinventa imaginarios anteriores y crea el propio. Por otra parte, en Lezama la imagen de América se organiza en un relato orientado por el *logos poético*, resultante del tejido de textos y constituido por diversos personajes: los héroes cosmogónicos del *Popol Vuh*; los artistas aztecas, hacedores de pinturas mágicas sobre los conquistadores; el llamado *Señor Barroco*, síntesis de las manifestaciones de Sor Juana y Sigüenza y Góngora, del mulato brasileño Aleijadinho y el peruano indio Kondori ("La curiosidad barroca"); el rebelde romántico encarnado en Fray Servando Teresa de Mier, Simón Rodríguez y Francisco de Miranda ("III, El Romanticismo y el hecho americano"), que anticipan la figura mayor de Martí; los autores de la gauchesca ("IV, El nacimiento de la expresión criolla"); Melville y Whitman, la obra de quienes implica un recomienzo ("Sumas críticas del americano"). Esta imagen simbiótica de América se corresponde con la estética unitiva del barroco, que se apropia, metamorfosea e integra elementos disímiles: para Lezama, el barroco (en América, arte de la contraconquista) –y no el romanticismo, asociado generalmente a la independencia de la metrópoli y, por lo tanto, al comienzo de las literaturas nacionales– inicia el arte americano en el siglo XVII y halla continuidad en la literatura del continente en las décadas del '60 y '70 del siglo XX, con Alejo Carpentier y Severo Sarduy, escritores que lo renovaron con sus teorías y con su literatura.





Según Sarduy, los retratos de Arcimboldo (Italia, c.1527-1593), collage de hortalizas y frutas antropomorfizadas, ilustran el fastuoso convite literario de Lezama, para quien el banquete es "una de esas fiestas regidas por el afán, tan dionisíaco como dialéctico, de incorporar el mundo, de hacer suyo el mundo exterior, a través del horno transmutativo de la asimilación" (La expresión americana)





Tapa de Muerte de Narciso, *con dibujo de Portocarrero*

"MISTERIO CLARÍSIMO O CLARIDAD MISTERIOSA"

"Yo llego a mi símbolo por la imagen, no por penetración crítica de los mismos. Me gusta que el secreto de mis imágenes vaya hacia el misterio de mis símbolos. No hay que descifrar nada, todo está en la gracia visible de la luz." Estas palabras, con las que Lezama Lima responde a una lectora que lo ha consultado por *Pa-*

LA OPINIÓN

La poesía como clave del mundo

Desde su residencia permanente en La Habana vieja, José Lezama Lima logró, mediante su incansable acopio de lecturas y obras, constituirse en uno de los poetas en lengua castellana más importantes del siglo XX. Cerrada la universidad donde cursaba Derecho por las luchas estudiantiles contra la dictadura de Gerardo Machado, Lezama, convencido de que "un país frustrado en lo esencial político puede rendir cotos de mayor realeza", se convirtió en un firme emprendedor de proyectos culturales que fueron cristalizando en revistas de las cuales la principal fue *Orígenes*. Su casa, situada en la calle Trocadero, era el punto de "concurrencia poética" de artistas que trataban de reformular y revitalizar la cultura cubana teniendo como referencia fundamental a José Martí.

En 1937, con la aparición del largo poema "Muerte de Narciso", Lezama Lima iniciaba una trayectoria poética que no haría sino cimentarse en sus sucesivos poemarios o ensayos y que alcanzaría notoriedad internacional cuando su extensa novela *Paradiso* comenzó a difundirse en el continente, hecho en el que tuvo una fundamental participación Julio Cortázar. *Paradiso*, aparecida en el clima favorable del *boom* latinoamericano, desplegaba en el relato las indagaciones que se habían iniciado incluso antes del primer famoso poema, en las que la poesía ocupa el lugar primordial como clave explicativa. La concepción del mundo "a partir de la poesía" lleva a Lezama a formular un "sistema poético", como vía para el conocimiento de la realidad, el sentido de la existencia e inclusive el afán de trascendencia que formularía como "poesía para la resurrección".

La universalidad de Lezama no significó alienarse a otras tradiciones ni optar por la disyuntiva entre cosmopolitismo o regionalismo. "Lo cubano" y la isla –espacio donde lo físico y lo simbólico se traman– animan ensayos como *Tratados en La Habana* o el *Coloquio con Juan Ramón Jiménez,* donde expone sus ideas sobre la singularidad americana y esboza su "teoría de la insularidad", que es una afirmación de la cultura nacional cubana y al mismo tiempo una proyección del espacio-tiempo propios a dimensiones cada vez más amplias. Tanto su patria como el resto de Nuestra América (la definición de Martí para el subcontinente) son objeto de una original reflexión acerca de la cualidad singular que define un territorio, tal como se ve en el ensayo *La expresión americana*, recorrido que va desde la Conquista hasta su tiempo, lo que a su vez puede vincularse con el interés por formular una interpretación de la historia de la cultura universal en *Las eras imaginarias*, según la presencia de un elemento primordial: la imagen. Para Lezama la metáfora es el camino de acceso a la imagen, si la metáfora –vista etimológicamente como traslado: llevar más allá– permite encontrar enlaces muchas veces entre elementos alejados, "el sujeto metafórico" –figuración del poeta– es quien puede realizar tales operaciones, definir contrapuntos y efectuar vinculaciones virtualmente inagotables, dada la "infinita posibilidad". Según el ritmo que prevalece encontramos lo "cifrado" en la poesía, el ritmo extendido y reconstituible en los ensayos, y la "contracifra" en la expansión de la novela, donde el personaje –como sucede con José Cemí en *Paradiso*– en busca de su cualidad de poeta se asemeja a ese sujeto metafórico capaz de dar la cifra del poema o configurar la imagen cognitiva en el ensayo.

La valoración que hace del arte barroco se ve no sólo en la importancia que le otorga al nombrarlo como "arte de la Contraconquista", como respuesta del americano capaz de transformarlo, resignificarlo y aun continuarlo fortalecido, sino también en cómo incide en su escritura. Si Góngora había formulado la idea de que la dificultad es "un acicate para el entendimiento", Lezama va a afirmar que "sólo lo difícil es estimulante" y por ende su poesía dista mucho de ser de fácil acceso, y como tanto la narrativa y el ensayo están escritos en esa matriz poética que organi-

radiso, sugieren el modo de abordaje para la totalidad de una obra que se repliega ante la interpretación y se brinda para ser experimentada por quien se atreva a perderse en el flujo metafórico arrebatador. Aun así, en busca de alguna clave de lectura, conviene atender al trasfondo de espiritualidad que impregna sus escritos, cuyo tema central –según Dolores Koch– es el difícil y, a la vez, "jubiloso ascenso a la poesía" tras la caída original, el destierro del Paraíso. El poeta es "el guardián de (...) la semilla del *potens*, de la infinita posibilidad", y la poesía debe expresar la mayor posibilidad: la resurrección. Así, las certidumbres teológicas de Lezama alumbrarían el sentido de sus textos: la poesía es una vía superior de conocimiento y redención, que provoca, frente a la naturaleza perdida, "la invencible alegría en el hombre de la imagen reconstruida". Poemas, entonces, que aluden al quehacer poético y rechazan todo contacto con la realidad histórico-social, que los convertiría "en una grosería de lo inmediato", anulando su magia, su "significación profunda de conocimiento" (*Oppiano Licario*). El texto inaugural de su universo poético es *Muerte de Narciso* (1937), el extenso poema de 17 estrofas publicado cuando Lezama tenía 26 años. El cadencio-



za el pensamiento, el conjunto de su obra requiere de una atención muy afinada y de una progresiva inmersión en el mundo lezamiano para comprender su elaborado lenguaje, sus asociaciones, los movimientos internos de su discurso, que son precisamente los que van construyendo el sentido enraizado en el esplendor de su estilo.

Porque si bien la poesía (y con esto se puede englobar todo lo escrito por Lezama, atenuando las distinciones de género) es lo que permite el acceso a la sabiduría, no se trata de un filosofar poético ni de la preminencia de la razón, sino que justamente por el lugar que tiene la imagen –y que puede vincularse con la idea de imaginario– las palabras cobran peso y sabor, de modo que el resultado es el deslumbramiento ante un despliegue verbal altamente revelador, ya que para Lezama no se trata de una mera mostración de juegos sonoros o sintácticos sino del hallazgo de la palabra única, insustituible y necesaria, congruente con el intento de alcanzar el máximo grado de plenitud y el mayor acercamiento a la verdad posibles para el ser humano, sustentado en su firme fe católica. Esta le aporta a Lezama no pocos elementos para su proyecto poético y para su cosmovisión, en particular el rechazo tanto de las posiciones pesimistas como deceptivas para, en cambio, mantener una sostenida esperanza que se inclina por el goce sensorial y espiritual, sin que esto signifique liviandad ni menos frivolidad. El poema cobra entonces una cualidad material y corpórea, atañe simultáneamente a la inteligencia, a la imaginación y a los sentidos, y logra despertar la admiración al sustantivar lo inasible, lo que siempre está y es reacio a mostrarse, por eso dice: "Yo creo que la maravilla del poema es que llega a crear un cuerpo, una sustancia resistente enclavada entre una metáfora que avanza creando infinitas conexiones y una imagen final que asegura la pervivencia de esa sustancia, de esa poiesis" o acto creador.





Susana Cella se desempeña actualmente como profesora de Literatura Latinoamericana II en la Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Obtuvo el Doctorado en Letras (UBA) con su tesis "El saber poético: La poesía de José Lezama Lima". Es autora del Diccionario de literatura latinoamericana *(1998) y de numerosos ensayos, estudios críticos y antologías:* Sucesivas y Coordenadas, *selección y prólogo de textos de José Lezama Lima (1993),* Irlandeses *(1994),* Dominios de la literatura *(1998),* El saber poético *(2002), entre otros. Como escritora, publicó los libros de poesía* Tirante *y* Río de la Plata *(2001),* Eclipse *(2005),* De Amor *(2006) y la novela* El inglés *(2000)*

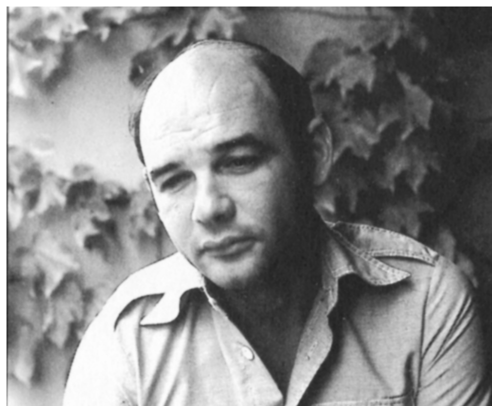


so primer verso, "Dánae teje el tiempo dorado por el Nilo", anticipa el "lezámico modo" en la confluencia de las mitologías griega y egipcia, así como de la filosofía heraclitiana. De prolongada tradición –Ovidio, Dante, Mallarmé, Valéry–, el mito de Narciso condensa las ideas de alteridad y especularidad –entre el modelo y la imagen o copia–, motivo por el cual vale también como emblema del arte. A esta carga cultural, Lezama le funde una alegoría teológica de la muerte y la resurrección, a través de dos núcleos temáticos: la caída y la cacería del ciervo. Si la seducción y el deseo aparecen, en el mito, unidos a la ilusión-imagen y esta se enlaza con la muerte, en la reescritura de Lezama –como observa Jorge Monteleone– se invierte la relación entre el modelo y el reflejo: este último se jerarquiza "como verdadera presencia del ser en la máscara" y "lo imaginario se vuelve así la trama secreta de lo real, su latente enigma". Según este crítico, el primer poema es, por su cambio en la representación del sujeto y del tiempo imaginarios, fundacional de la nueva lírica hispanoamericana, tras la declinación de las vanguardias históricas. Los poemas de *Enemigo rumor* (1941) insisten en la esencia fugaz e inapresable de la poesía: "Ah, que tú escapes en el instante /en el que ya habías alcanzado tu definición mejor" ("Ah, que tú escapes"). En carta a Vitier, Lezama explica su concepto de poesía como desafío o reto: es una "substancia tan real, y tan devoradora, que la encontramos en todas las presencias" como "la realización de un cuerpo que se constituye en enemigo y desde allí nos mira. Pero cada paso dentro de esa enemistad, provoca estela o comunicación inefable.". La atracción que ejerce aquella mirada en el poeta suscita un impulso erótico insaciable, por lo que responde al desafío con avidez integradora, esto es, con curiosidad barroca –como se titula un ensayo en *La expresión americana*–. *La fijeza*, poemario que sigue a *Aventuras sigilosas* (1945), condensa desde su mismo título la idea de que en el poema se fija la imagen de lo invisible –la imagen difusa del Paraíso–, que está en el reverso de lo visible. El instrumento para capturarla es la cadena de metáforas que asocian términos desiguales, tan típica de Lezama. La imagen poética imantaría los fragmentos dispersos de la imagen originaria, tal como se insinúa en el título del libro posterior a *Dador* (1960), *Fragmentos a su imán* (1977). La voluntad de Lezama de construir un sistema poético totalizador queda manifestada en poemas, entrevistas y, sobre todo, en ensayos –imprescindibles, en tal sentido, los de *Analecta del reloj*– en los que categoriza sus ideas mediante tecnicismos tales como "ocupatio", "vivencia oblicua", "súbito", "método hipertélico". No obstante, sus teorizaciones suelen resultar excesivamente metafóricas, como si de esta manera invalidara la posibilidad del distanciamiento crítico, postulando, una vez más, la poesía como vía privilegiada de conocimiento. Para abrirse paso en una obra que puede resultar inasequible, quizás haya que desandar el itinerario poético: "Creo que *Paradiso* permitirá al fin una penetración más justa en mis obras anteriores".



La travesía de la escritura

En los ensayos "El barroco y el neobarroco" (1972) y *Barroco* (1974), el cubano Severo Sarduy (Camagüey, 1937-1993) intenta sistematizar las premisas esbozadas en *Escrito sobre un cuerpo* (1969). En estas obras elaboradas en Francia, donde el autor se radicó en 1960, reverbera el tono de sus referentes intelectuales: el grupo *Tel Quel*, el estructuralismo, Roland Barthes, Lacan, Foucault. Para Sarduy, los postulados de la Cosmología constituyen "el modelo del saber de una época", puesto que el objeto de esta ciencia es el universo considerado como un todo. De allí que los descubrimientos en este campo, de Copérnico a Kepler pasando por Galileo, hayan repercutido en el arte barroco (s. XVI-XVII). La destitución copernicana de la Tierra como eje, que deriva en un descentramiento y en el desplazamiento del centro de atención, se corresponde con una etapa prebarroca. A ella le sigue el hallazgo de Kepler –a saber, la órbita elíptica de los planetas alrededor del Sol–, que supone un cuestionamiento de "la autoridad icónica del círculo" y consagra la elipse y su doble focalización: al foco visible –el Sol– se opone otro, obturado, y a falta de centro –por tanto, de límite–, se postula la infinitud. Como correlato de la elipse en el espacio astronómico, se da "el apogeo de la elipsis en el espacio simbólico de la retórica, su exaltación gongorina". El barroco, entonces, "subvierte el orden supuestamente normal de las cosas, como la elipse (...) subvierte y deforma el trazo (...) del círculo." (*Barroco*). Sarduy suscribe al resurgimiento contemporáneo de un barroco que asimila los rasgos del histórico, combinándolos con otros propios de la modernidad. Para





En las novelas del escritor cubano Severo Sarduy, Cobra, Maitreya, Colibrí, *se observa la explosión retórica propia del neobarroco*

pensar este "neobarroco" recurre al modelo cosmológico del Big-Bang: los textos reiteran la explosión originaria del universo, la expansión violenta, "sin límites ni forma posible", la reproducción permanente de la materia, su proliferación desordenada. Si el sello del barroco fundador es la elipsis retórica, el del neobarroco es "la materia fonética y gráfica en expansión accidentada", irregular. Obras de superabundancia y desperdicio, se asemejan al travestismo por su despliegue inútil, su impulso "hipertélico" –que excede su finalidad–. Junto con la ley del derroche, la artificialización y la carnavalización son procesos centrales del neobarroco: en el plano retórico, la primera se traduce en metáforas "al cuadrado", elipsis, enumeraciones, perífrasis, juegos fonéticos; la segunda se vincula con la parodia. El neobarroco comporta, en el presente, una dimensión revolucionaria: "significa amenazar, juzgar y parodiar la economía burguesa, basada en la administración tacaña de los bienes, en su centro y fundamento mismo: el espacio de los signos, el lenguaje, soporte simbólico de la sociedad, garantía de su funcionamiento, de su comunicación. Malgastar, dilapidar, derrochar lenguaje únicamente en función de placer" (*Barroco*).

Latinoamérica, donde el artista vive en estado de crisis permanente, es un territorio fértil para el "barroco furioso, impugnador y nuevo [que] no puede surgir más que en las márgenes críticas o violentas de una gran superficie –de lenguaje, ideología o civilización–: en el espacio (...) de América" (*La simulación*, 1982). Y Lezama Lima –heredero y adelantado, a la vez– es el escritor ungido por Sarduy con la "corona barroca". A él le dedica el apartado "Dispersión. Falsas notas / Homenaje a Lezama" (*Escrito sobre un cuerpo*). *Paradiso* –texto fundacional– "es la exhibición fastuosa de ese regreso a las fuentes, que son en este caso, las del primer barroco, pero un regreso en el que la utilería gongorina nos vuelve en forma de obscenidad exaltada" ("Un heredero"). A través del "pastiche grecolatino y criollo", Lezama capta que lo intrínseco de lo cubano no es el sincretismo sino la superposición, lo fortuito y la sorpresa que provoca. De allí que, para Sarduy, "la palabra cubana [haya] llegado a su majestad dos veces": con Martí y con Lezama.

Antología



"El paseo" (1886) del aduanero Rousseau

CAPÍTULO IX

"Se oían en la lejanía los disparos, pero cada vez espaciándose más, al mismo tiempo que los estudiantes convergían al Prado y allí se iban dispersando. Cemí con sus dos amigos, Fronesis y Foción, tomaron por la calle Colón, para despedirse al llegar a la esquina de la calle de Trocadero. (...) Cemí llegó a su casa con el peso de una intranquilidad que se remansaba, más que con la angustia de una crisis nerviosa de quien ha atravesado una oscuridad, una zona peligrosa. La presencia de Fronesis, el conocimiento de Foción, lo habían sobresaltado, pues cuando la revuelta parecía que había llegado a su final, surgía la nueva situación. Al toque en la puerta de su casa había acudido Rialta, que lo esperaba sentada muy cerca de la puerta, ansiosa por ver llegar a su hijo. Con ese olfato típicamente maternal, se había dado perfecta cuenta de que su hijo acudía a la inauguración de las clases en Upsalón y que el curso comenzaría con algazaras y protestas, pues los estudiantes cada día iban penetrando con más ardor en la inquietud protestataria del resto del país. Cuando lo vio llegar se sintió alegre: (...)– Mi hijo (...), no es que yo te aconseje que evites el peligro, pues sé que un adolescente tiene que hacer muchas experiencias y no puede rechazar ciertos riesgos que en definitiva enriquecen su gravedad en la vida. Y sé también que esas experiencias hay que hacerlas como una totalidad y no en la dispersión de los puntos de un granero.(...) Mientras esperaba tu regreso, pensaba en tu padre y pensaba en ti, rezaba el rosario y me decía: ¿Qué le diré a mi hijo cuando regrese de ese peligro? (...) Óyeme lo que te voy a decir: No rehúses el peligro, pero intenta siempre lo más difícil. Hay un peligro que enfrentamos como una sustitución, hay también el peligro que intentan los enfermos, ese es el peligro que no engendra ningún nacimiento en nosotros, el peligro sin epifanía. Pero cuando el hombre, a través de sus días, ha intentado lo más difícil, sabe que ha vivido en peligro, aunque su existencia haya sido silenciosa, aunque la sucesión de su oleaje haya sido manso, sabe que ese día que le ha sido asignado para su transfigurarse, verá, no los peces dentro del fluir, lunarejos en la movilidad, sino los peces en la canasta estelar de la eternidad. (...)

Sé que esas son las palabras más hermosas que Cemí oyó en su vida, después de las que leyó en los evangelios, y que nunca oirá otras que lo pongan tan decisivamente en marcha, pero fueron tantas las cosas que recayeron en ese día sobre él, que comenzó a sentir esa indecisión nerviosa que precede a la sibilación bronquial de una crisis asmática. (...) Oyó en el comedor la conversación de su madre con sus hermanas, no lo habían querido levantar ni avisarle que iban a comer, pues cuando tenía asma nada le hacía tanto bien como entregarse al sueño, aunque este fuera producido por las nubes de los polvos fumigatorios, que comenzaban a dilatar el ramaje de su árbol bronquial, hasta

lograr la equivalencia armónica entre el espacio interior y el espacio externo, como esos arquitectos que sitúan muchos cristales en sus edificaciones, para causar la impresión de que e espacio no ha sido interrumpido, como una fortaleza volante e invisible, donde el Ícaro, favorecido por la refracción, pudiese mantener su costillar sin derretirse. (...) Ese sueño artificial que lo aliviaba, lo convertía a su vez en el análogo o pareja de los contrarios más inesperados en sus mutaciones.
Cuando despertaba, tenía la sensación de una colección indefinida de silencios, como esas cacerías consistentes en no alterar la gama de silencios que rodean a un tigre. (...) El tigre iba penetrando por el hilo del silencio en el laberinto que lo va a destruir. (...) En la antítesis de ese silencio que persigue, en otras ocasiones, al despertar recordaba *La Promenade*, aquel extraño bosque donde el aduanero Rousseau pinta a la esposa extraviada en un silencio que no quiere quebrar, portando un paraguas para una lluvia imposible. (...) Aquí el silencio no persigue, acompaña. Es nada más que el primer espejo alucinante del bosque, al lado está el camino del regreso. El esposo pintor parece que ha querido colocar a su dama en esa delicadeza de un instante de miedo. (...) Cuando salía de ese sueño provocado [Cemí tenía la sensación], de haber intervenido en una cacería silenciosa, o de haber tutelado un extravío en un bosque. Silencio de la araña en su ámbito, silencio del ángel en su transparencia universal."

José Lezama Lima, *Paradiso*, Buenos Aires, FCE, Colección Archivos, 1993

MUERTE DE NARCISO

"Dánae teje el tiempo dorado por el Nilo
envolviendo los labios que pasaban
entre labios y vuelos desligados.
La mano o el labio o el pájaro nevaban.
Era el círculo en nieve que se abría.
Mano era sin sangre la seda que borraba
la perfección que muere de rodillas
y en su celo se esconde y se divierte.
(...)
Si atraviesa el espejo hierven las aguas que agitan el oído.
Si se sienta en su borde o en su frente el centurión pulsa en su costado.
Si declama penetran en la mirada y se fruncen las letras en el sueño.

Ola de aire envuelve secreto albino, piel arponeada,
que coloreado espejo sombra es del recuerdo y minuto del silencio.
Ya traspasa blancura recto sinfín en llamas secas y hojas lloviznadas.
Chorro de abejas increadas muerden la estela, pídenle el costado.
Así el espejo averiguó callado, así Narciso en pleamar fugó sin alas."

José Lezama Lima, *Muerte de Narciso*.
En *Antología Poética,* México, Era, 1988

LA MUJER Y LA CASA

"Hervías la leche
y seguías las aromosas costumbres del café.
(...)
Fijas la ley de todos los días
y el ave dominical se entreabre
con los colores del fuego
y las espumas del puchero.
Cuando se rompe un vaso,
es tu risa la que tintinea.
El centro de la casa
vuela como el punto en la línea.
En tus pesadillas
llueve interminablemente
sobre la colección de matas
enanas y el flamboyán subterráneo.
Si te atolondraras, el firmamento roto
en lanzas de mármol,
se echaría sobre nosotros."

José Lezama Lima, *El Reino de la imagen*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1981



"Cuando me sentía claro escribía prosa y cuando me sentía oscuro escribía poesía", señalaba a menudo el escritor cubano

Bibliografía

AUTORES VARIOS, *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1984, 2 vol., "Prosa", "Poesía".
AUTORES VARIOS, *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, La Habana, Casa de las Américas, Serie Valoración Múltiple, 1995.
Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina, Venezuela, Monte Avila Editores Latinoamericana. Biblioteca Ayacucho, 1995.
CELLA, SUSANA (ed.), *José Lezama Lima. Sucesivas y coordenadas*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1993.
CHIAMPI, IRLEMAR, Introducción a José Lezama Lima, *La expresión americana*, México, FCE., 1993.
JITRIK, NOÉ, "*Paradiso* entre desborde y ruptura". En: *La vibración del presente*, México, FCE., 1987.
MONTELEONE, JORGE, "El fin de Narciso. La ruptura en el imaginario poético hispanoamericano entre 1940 y 1950". En: Grunwald, Susanne et. al. (eds.), *Pasajes / Passages / Passagen: Homenaje a Christian Wentzlaff Eggebert,* Sevilla, Universidad de Sevilla, 2004.
MOULIN CIVIL, FRANÇOISE, "Invención y epifanía del neobarroco: excesos, desbordamientos, reverberaciones". En: Sarduy, Severo, *Obra completa*, tomo II, Madrid, ALLCA XXI/Editorial Sudamericana, 1999.
POUMIER, MARÍA, "*Orígenes* y Europa". En: *Idea Viva. Gaceta de Cultura*, Buenos Aires, número 19, octubre de 2004.
SARDUY, SEVERO, *Ensayos generales sobre el Barroco*, Buenos Aires, FCE., 1987.
SILVA, MARÍA GUADALUPE, "La disputa del presente. Jorge Mañach, José Lezama Lima y el grupo *Orígenes*". En: Manzoni, Celina (comp.), *Violencia y silencio*, Buenos Aires, Corregidor, 2005.
VITIER, CINTIO (coord.), *José Lezama Lima, Paradiso*, Buenos Aires, FCE, Colección Archivos, 1993.
VITIER, CINTIO, "La aventura de *Orígenes*". En: González Cruz, Iván (selección y prólogo), *Fascinación de la memoria. Textos inéditos de José Lezama Lima*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1993.

Ilustraciones

P. 418, *Pintura latinoamericana*, Buenos Aires, Ediciones Banco Velox, 1999.
P. 419, *Orígenes. Revista de Arte y Literatura*, vol.I, La Habana, 1944-1956.
P. 420, P. 431, www.casalezama.cu/ Consultado el 14-marzo-2007.
P. 421, Archivo privado M.G.
P. 422, P. 423, LEZAMA LIMA, JOSÉ, *Paradiso*, Buenos Aires, FCE, 1993.
P. 425, *Art Masterpieces of The Louvre*, Nueva York, Crescent Books, s/f.
P. 426, LEZAMA LIMA, JOSÉ, *Muerte de Narciso*, México D.F. Ediciones Era, 1988.
P. 427, Archivo privado S.C.
P. 429, SARDUY, SEVERO, *Obra completa*, t.I, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1999.
P. 430, *Pinacoteca de los genios*, nº143, Buenos Aires, Codex, 1965.